

DEL MANUSCRITO AL MODELO DIGITAL: RECONSTRUCCIÓN VIRTUAL DEL DESAPARECIDO BALDAQUINO DEL MONASTERIO BARROCO DE SAN JUAN DE LA PEÑA A TRAVÉS DE LAS FUENTES HISTÓRICAS

Natalia JUAN GARCÍA*

RESUMEN Este artículo estudia el desaparecido baldaquino de la iglesia del monasterio barroco de San Juan de la Peña. Su construcción está documentada en diferentes textos manuscritos, y gracias a su análisis y su interpretación ha sido posible recrear el aspecto que tuvo a partir de la tecnología y recuperar así parte de nuestro patrimonio perdido.

PALABRAS CLAVE San Juan de la Peña. Baldaquino. Manuscritos. Recreación virtual. Tecnología. Patrimonio desaparecido.

ABSTRACT This article studies the missing baldachin of the church of the Baroque monastery of San Juan de la Peña. Its construction is documented in various manuscript texts, and thanks to their analysis and interpretation it has been possible to recreate its appearance using technology, thus recovering part of our lost heritage.

KEYWORDS San Juan de la Peña. Baldachin. Manuscripts. Virtual recreation. Technology. Lost heritage.

* Doctora en Historia del Arte e investigadora del monasterio barroco de San Juan de la Peña. Universidad de Zaragoza. natajuan@unizar.es

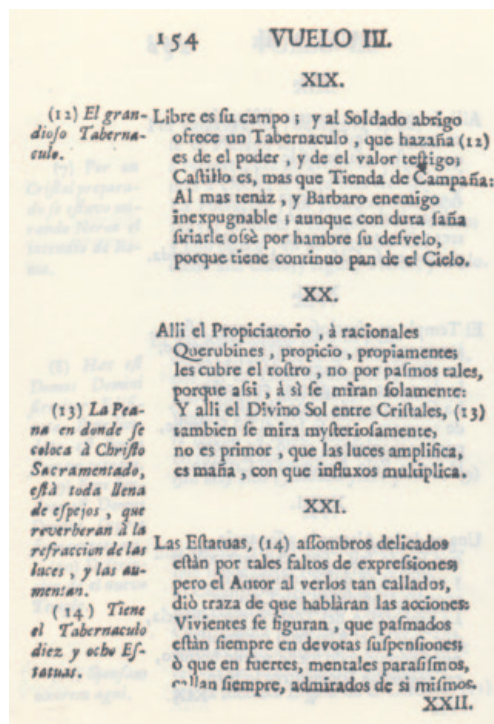
El estudio del patrimonio perdido constituye uno de los desafíos más complejos para la investigación histórico-artística. La desaparición física de algunas obras de arte, ya sea por destrucción deliberada o como consecuencia de conflictos bélicos —como el del caso que nos ocupa— nos ha privado de testimonios materiales fundamentales para comprender la evolución de determinados elementos artísticos. En este panorama de mermas patrimoniales, los baldaquinos representan una tipología particularmente vulnerable, tal y como muestra el dato que confirma que “en el territorio oscense se conservan únicamente dos baldaquinos”¹. Ninguno de ellos es el de San Juan de la Peña, ya que este se incendió como consecuencia del ataque producido durante la guerra de la Independencia.

Aunque el mueble no ha llegado a la actualidad, contamos con fuentes suficientes para poder reconstruirlo haciendo uso de la tecnología aplicada al patrimonio cultural. Este artículo es el resultado de un ejercicio de arqueología virtual llevado a cabo a partir del análisis de textos y la interpretación de manuscritos que nos permiten realizar no solo una aportación documental, sino también un estudio formal del baldaquino barroco del monasterio de San Juan de la Peña. Para ello contamos con una sola fuente bibliográfica, aunque, afortunadamente, con bastantes más fuentes documentales. De la primera hay que señalar que precisamente la ausencia de alusiones al tabernáculo en la historiografía ha provocado que este gran mueble nunca haya sido estudiado. Ninguno de los autores que se han aproximado al conocimiento del monasterio barroco lo ha citado nunca por una razón obvia: el baldaquino no existe. La ausencia física justifica que no se haya acometido su investigación hasta ahora. La única referencia bibliográfica que lo menciona es coetánea a su construcción —y no a su destrucción—. Se trata de un texto que vio la luz en 1748 y fue redactado por fray Joaquín Aldea, monje de aquella comunidad.

En cuanto a las referencias documentales, no solo son más numerosas, sino que su verdadera importancia radica en que son reveladoras. Para localizarlas ha sido necesario exhumar y examinar con detenimiento un libro de actas de gestis de la comunidad, esto es, un texto escrito por los monjes a lo largo de cuarenta años, los que van desde 1681 hasta 1721.² Este manuscrito, conservado en el fondo antiguo de la Biblioteca Pública

¹ Costa (2016: 149).

² Biblioteca Pública del Estado en Huesca (en adelante, BPHu), libro de actas de gestis de 1681-1721, ms. 122.



Página 154 del libro de fray Joaquín Aldea Rasgo breve del heroico suceso [...], de 1748, donde aparecen unos versos dedicados al tabernáculo de la iglesia de San Juan de la Peña.

del Estado en Huesca, fue redactado por diferentes monjes y tiene, por consiguiente, diversas caligrafías. Hemos expurgado sus folios hasta dar con apuntes sobre la construcción del baldaquino, que en la documentación aparece siempre referenciado como *tabernáculo*. La misma metodología se ha aplicado a un libro de fábrica que se custodiaba en el Archivo del Monasterio de Monjas Benedictinas de Jaca y que desde marzo de 2026 se conserva en el Archivo Histórico Provincial de Huesca,³ que recoge datos que abarcan desde 1675 hasta 1733 y en algunos de cuyos folios se consignan pagos por la construcción del tabernáculo —denominado así también en este manuscrito—, los

³ Archivo del Monasterio de las Monjas Benitas de Jaca (en adelante, AMMBJ), libro de fábrica de 1675-1733. En el momento de publicar esta investigación se está procediendo a registrar, inventariar, catalogar y siglar los documentos en el Archivo Histórico Provincial de Huesca.

nombres de los artífices que lo trabajaron y los materiales con los que se hizo. Contamos también con una referencia clave para conocer el aspecto que tenía ese baldaquino como es el informe de un arquitecto, José Antonio Tornés, que en 1737 acudió a hacer una visita de obras al monasterio de San Juan de la Peña⁴ y elaboró un texto que se conserva en el Archivo Histórico Nacional.⁵ En su informe relató qué era lo que faltaba por hacer para dar por terminado el mueble.⁶ Del análisis de este documento deducimos que en esa fecha estaba construido, pero no acabado. Su arquitectura, esto es, su estructura, e incluso la decoración de sus elementos escultóricos, así como la talla de sus figuras, habían finalizado, tal y como consta en el documento fechado en 1737. En aquel momento para dar por concluido el mueble solo faltaba el dorado, del que se ha localizado el contrato, un documento trascendental para conocer el aspecto que pudo tener ese gran mueble. Se trata del texto que firmó la comunidad de monjes del monasterio con los dos doradores que se ocuparon de esa labor en 1755.⁷ Este manuscrito se conserva en el Archivo Histórico Provincial de Huesca.⁸

El análisis de todas estas fuentes y la interpretación de todos sus datos han permitido recrear de manera virtual ese gran mueble desaparecido. La técnica de reconstrucción virtual aplicada a nuestro objeto de estudio presenta unas características específicas que la distinguen de otros proyectos de arqueología digital.⁹ La naturaleza ornamental del baldaquino, caracterizado por la profusión de detalles decorativos, ha exigido un alto grado de precisión en el modelado tridimensional que ha llevado a cabo Alberto Nasarre Cónsul. Además, la ausencia de documentación gráfica detallada ha obligado a desarrollar estrategias metodológicas que han combinado el análisis de fuentes primarias con el estudio comparativo de ejemplares de características similares, la

⁴ Juan (2013: 33-54, y 2015: 41-50).

⁵ Véase el documento 1 del apéndice documental, en el que se ha transcrito lo señalado por José Antonio Tornés en 1737 con relación al tabernáculo.

⁶ Archivo Histórico Nacional (en adelante, AHN), sección Clero, leg. 2247, doc. 1168, “Otro cálculo de lo que ay trabaxado en la iglesia deste Real Monasterio”.

⁷ Archivo Histórico Provincial de Huesca (en adelante, AHPHu), sección Hacienda, Desamortización, H-15981/15, 2 de abril de 1755.

⁸ Véase el documento 2 del apéndice documental, en el que se ha transcrito el contrato que la comunidad de monjes pinatense firmó con los dos doradores en 1755.

⁹ Aparicio y Figueiredo (2016: 235-247), Delgado y Romero (2017: 193-214), Diéguez (2019: 17-20), Aparicio (2022).

consulta de tratados técnicos coetáneos y la aplicación de principios arquitectónicos históricos. Todo ello ha supuesto un desafío considerable. Las descripciones textuales, condicionadas por el léxico de la época y por las intenciones narrativas de sus autores, han hecho necesario un análisis riguroso para extraer datos precisos sobre formas, dimensiones y materiales. Desafortunadamente, no existe ninguna representación gráfica histórica del baldaquino pinatense que nos haya servido de referencia visual, con lo cual la recreación que aquí se publica está sujeta a la posible aparición de nuevas fuentes que permitirían realizar una lectura iconográfica diferente y, dado el caso, otra recreación.

LA RECONSTRUCCIÓN VIRTUAL APLICADA AL PATRIMONIO

En los últimos años el desarrollo de tecnologías digitales ha revolucionado las metodologías de investigación en arquitectura, historia del arte y arqueología ofreciendo herramientas innovadoras para el estudio del patrimonio. La reconstrucción virtual como disciplina de la arqueología virtual, también llamada *modelado digital patrimonial*, ha emergido como una herramienta que combina rigor científico y potencial divulgativo y hace posible la visualización tridimensional de elementos desaparecidos a partir de la evidencia documental. Esta metodología no solo facilita la comprensión espacial y formal de los objetos de estudio, sino que permite formular hipótesis contrastables e identificar lagunas del conocimiento que requieren una investigación rigurosa.

A diferencia de la documentación de elementos existentes, donde la verificación es posible, la reconstrucción virtual del patrimonio perdido implica necesariamente un componente interpretativo, casi artístico, que no descuida los aspectos técnicos. La distinción entre hipótesis y datos documentalmente contrastados se convierte, por tanto, en un aspecto crucial de la investigación y lleva implícito un sistema de codificación visual que permite identificar los diferentes grados de certeza histórica de cada elemento del modelo digital. En el caso de San Juan de la Peña, la escala de evidencia que se ha utilizado es la que reproducimos en la página 142.

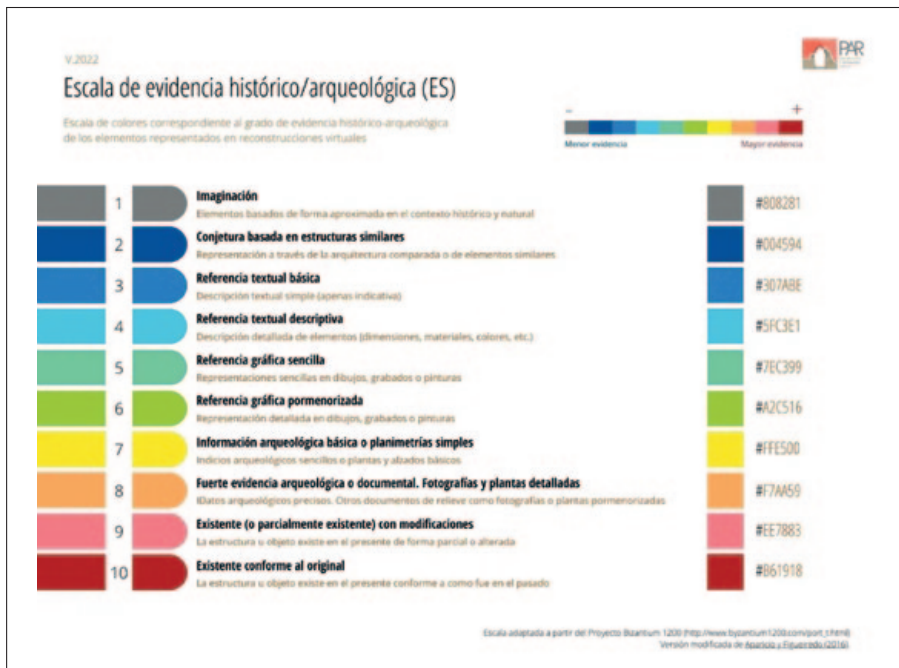
La relevancia académica y la transferencia social de este estudio se fundamentan en varias dimensiones. Desde una perspectiva historiográfica, la reconstrucción virtual del baldaquino de San Juan de la Peña contribuye, humildemente, al avance del conocimiento de la evolución de las tipologías arquitectónicas, los sistemas constructivos históricos y las prácticas artísticas relacionadas con los baldaquinos barrocos en



Escala de evidencia realizada por Alberto Nasarre Cónsul para la recreación del baldaquino del monasterio nuevo de San Juan de la Peña (Aparicio y Figueiredo, 2016).

Aragón. El análisis formal y técnico de estos elementos, facilitado por las herramientas digitales, permite establecer conexiones estilísticas, identificar influencias artísticas y comprender los procesos de transmisión de conocimientos entre talleres y localidades. Desde el punto de vista patrimonial, este trabajo pretende preservar la memoria visual de elementos desaparecidos para futuras investigaciones. Desde una dimensión pedagógica la reconstrucción virtual resulta realmente significativa. Los modelos digitales provocan experiencias que facilitan la comprensión de elementos históricos. La posibilidad de visualizar un elemento en su contexto arquitectónico original, observar detalles constructivos y experimentar con diferentes hipótesis lo convierte en un recurso didáctico de primer orden.

En definitiva, el presente estudio aborda la reconstrucción virtual de un baldaquino cuya existencia histórica se encuentra documentada en diferentes fuentes manuscritas conservadas en distintos archivos ya citados (el fondo antiguo de la Biblioteca



Leyenda de la escala de evidencia utilizada por Alberto Nasarre Cónsul para la reconstrucción del baldaquino de San Juan de la Peña, según Aparicio y Figueiredo (2016).

Pública del Estado en Huesca, el Archivo del Monasterio de Monjas Benedictinas de Jaca, el Archivo Histórico Provincial de Huesca y el Archivo Histórico Nacional), pero cuya materialidad física se ha perdido irremediabilmente. Mediante el análisis de la documentación conservada y la aplicación de metodologías de modelado digital se pretende no solo recuperar la forma visual de este elemento arquitectónico, sino también contribuir al conocimiento del patrimonio desaparecido, demostrando así el potencial de la tecnología digital como herramienta de investigación histórico-artística con una base tan científica como pedagógica en su resultado.

BREVE APUNTE SOBRE LOS BALDAQUINOS ARAGONESES DE ÉPOCA BARROCA

Los baldaquinos aragoneses de época barroca constituyen, sin duda, una manifestación singular del arte religioso. Estas estructuras arquitectónicas, concebidas como templete formado por cuatro columnas que sostienen una cúpula o dosel, cumplían la

función primordial de realzar el altar mayor ocupando una posición aislada y destacada en el presbiterio. Su desarrollo en el territorio aragonés se inscribe dentro del contexto más amplio del arte barroco español, caracterizado por la búsqueda de efectos dramáticos y la exaltación de determinados valores, consecuencia directa de la Contrarreforma. Aragón no fue ajena a esa moda: la intensa actividad constructiva y artística de la época moderna sucumbió a la renovación de los espacios litúrgicos y las iglesias se convirtieron en escenarios teatrales destinados a impresionar a través de una cuidada escenografía. El baldaquino adquirió una importancia capital como elemento capaz de focalizar la atención en el altar. Por ello se convirtió en un modelo de mueble litúrgico generalizado en nuestra región, especialmente en el último tercio del siglo XVII y durante la primera mitad del XVIII, cuando en la retablista aragonesa el altar mayor fue sustituido por un elocuente baldaquino, tendencia a la que se sumó el monasterio de San Juan de la Peña.

A lo largo de los siglos los baldaquinos fueron especialmente susceptibles de ser sustituidos, dada su ubicación en espacios ceremoniales sujetos a transformaciones litúrgicas y a considerables cambios de modas estéticas. Sin embargo, su relevancia en la historia del arte trasciende de su función meramente decorativa. Estos elementos han servido históricamente como marcos simbólicos de espacios sagrados, constituyendo verdaderos manifiestos artísticos de la época. Su diseño y su ornamentación reflejan no solo las corrientes estilísticas dominantes, sino también las concepciones teológicas, políticas y sociales del contexto cultural e histórico en el que fueron concebidos. Su estudio, por tanto, contribuye a subsanar una laguna significativa en el conocimiento de nuestro patrimonio.

La tradición aragonesa en la construcción de baldaquinos se nutrió de las influencias italianas que llegaron a través de artistas y diseños procedentes de Roma. El modelo paradigmático del baldaquino de San Pedro del Vaticano ejerció un influjo determinante en las creaciones posteriores, aunque adaptado a las particularidades locales y a los recursos económicos disponibles. Así, “como alternativa de los retablos se puso de moda en Aragón mesas altares cubiertas por un dosel sobre columnas cuyo modelo deriva de San Pedro del Vaticano en Roma de J. L. Bernini (1623-1633). Dispersos por la geografía aragonesa, los baldaquinos, si bien sufrieron la lógica evolución en su largo siglo de existencia (h. 1675-1780)”,¹⁰ supusieron una renovación en el lenguaje litúrgico barroco.

¹⁰ Boloqui (1983, vol. I: 124).

El desarrollo de los baldaquinos aragoneses puede dividirse en tres grandes periodos que corresponden a las mismas fases estilísticas. El primer periodo, que abarca desde finales del siglo XVI hasta mediados del XVII, se caracteriza por la pervivencia de elementos renacentistas y manieristas, con una decoración más contenida, y el respeto a las proporciones clásicas. El segundo periodo, que engloba la segunda mitad del siglo XVII y la primera del XVIII, representa la plenitud del Barroco aragonés. Los baldaquinos de esa época se distinguen por su mayor complejidad compositiva, por su profusión decorativa y por la adopción de la columna salomónica como elemento distintivo. En esa etapa se produjeron los ejemplos más representativos de baldaquinos claramente pertenecientes al Barroco aragonés. El tercer periodo, que se extiende hasta mediados del siglo XVIII, muestra signos de evolución hacia el rococó, con una decoración más caprichosa y con la introducción de motivos ornamentales de inspiración francesa. Los baldaquinos de esa época ostentan una mayor libertad compositiva y una tendencia hacia la asimetría decorativa.

Los baldaquinos aragoneses barrocos presentan una notable diversidad tipológica que refleja la evolución del gusto artístico y las influencias recibidas a lo largo de dos siglos, y también pueden clasificarse en tres grandes categorías dependiendo de sus materiales y, por lo tanto, de su técnica: los baldaquinos de madera policromada y dorada, los de mármol o piedra y los de estructura mixta, que combinan ambos materiales. Lo más frecuente en los baldaquinos aragoneses fue la utilización de madera policromada y dorada, debido tanto a razones económicas como a la tradición local de trabajo de este material. Los realizados con ella se caracterizan por una exuberante decoración que incluye elementos vegetales estilizados, querubines, símbolos eucarísticos y motivos heráldicos. Las columnas, frecuentemente salomónicas, se adornan con pámpanos, racimos de uvas y hojas de vid, en clara alusión al simbolismo eucarístico. Los baldaquinos de mármol o piedra, menos frecuentes, pero sin duda de mayor solemnidad, siguen modelos más classicistas y presentan una decoración más contenida. Estos ejemplares suelen corresponder a encargos de instituciones religiosas de mayor poder económico o a fundaciones particulares de notable importancia social. El de San Juan de la Peña perteneció a la tercera tipología tanto por sus comitentes como por su técnica y sus materiales, al haber sido realizado el “magnífico tabernáculo de jaspes y madera garvosamente labrada”,¹¹ lo que dio como resultado un mueble que merece toda nuestra atención.

¹¹ Aldea (1748: 146).

EL BALDAQUINO DEL MONASTERIO BARROCO DE SAN JUAN DE LA PEÑA: SU ASPECTO Y SU FORMA

El baldaquino de San Juan de la Peña, situado bajo la cúpula del crucero de la iglesia, fue realizado por el escultor Pedro Onofre, quien comenzó a trabajar en esa obra a partir de 1703,¹² si bien el mueble no se dio por acabado hasta el año 1709. Aún se consignan pagos a Onofre en 1710 y 1711¹³ y su estancia en el monasterio pinatense está documentada incluso en 1712,¹⁴ 1713¹⁵ y hasta 1715,¹⁶ aunque su presencia en estas fechas no sería para trabajar en el baldaquino, sino en otras obras que llevó a cabo en la iglesia. La arquitectura y la talla escultórica del baldaquino estarían concluidas al finalizar la primera década del siglo XVIII, pero no así el dorado del mueble. Las obras no se terminaron, puesto que tuvieron que detenerse en 1716, al ocuparse en ese año el cargo de la abadía. Esto hizo que sus rentas ya no se pudiesen destinar a financiar los trabajos de dotación artística del monasterio, sino que se derivaron al salario del abad, lo que provocó que se contase con menos recursos económicos con los que poder financiar las obras del monasterio barroco, y por eso muchas de ellas hubieron de posponerse casi cuarenta años, como ocurrió con el dorado del tabernáculo. Por esta circunstancia muchos artistas y gremios que estaban trabajando en el monasterio tuvieron que ser despedidos debido a la falta de capital.

Además de todas las referencias localizadas en el libro de fábrica y de todos los datos que se han hallado en el libro de actas de gestis, hay una fuente documental que es clave para el estudio del mueble. Se trata del ya citado informe redactado en 1737

¹² Encontramos apuntes de 1703 y 1704 relativos a la construcción del baldaquino —denominado *tabernáculo* en la documentación— en AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, ff. 153 [1703] (“Más por 16 jornales de aserrar este invierno para el tabernáculo a 6 sueldos 6... 5 libras 4 sueldos”; “Por 160 jornales de aserrar y picar 6 sueldos... 48 sueldos”) y 160 [1704] (“Más por 18 jornales de la madera que sobró del retablo de la Virgen para el tabernáculo... 6 libras 6 sueldos”).

¹³ AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, ff. 201 y 202 [1711].

¹⁴ AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, f. 208 [1712]: “Pedro Honofre ha recibido del Señor Doctor Aniés... 316 libras 19 sueldos 9”.

¹⁵ AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, ff. 207 [1712] (“Más por lo que el mismo Honofre a tomado en sardinas abadejo.. 8 libras 17 sueldos 2”; “Suma lo que ha recibido Honofre asta Santa Cruz de 713... 442 libras 12 sueldos”) y 211 [1713] (“Honofre. Por el gasto de Honofre de 713 que se debía a la mensa... 125 libras 12 sueldos 10”).

¹⁶ AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, f. 214 [1714].



Recreación del baldaquino del monasterio nuevo de San Juan de la Peña realizada por Alberto Nasarre Cónsul. Este gran mueble albergaba el sagrario y numerosas arcas de reliquias que la comunidad poseía.

por el arquitecto jacetano José Antonio Tornés, quien describió el baldaquino de la siguiente manera:

está hecho el tabernáculo, que sirve de altar mayor, cuyos pedestales de un estado de altura y los movimientos para la formación de las columnas se componen de jaspes, y sobre los demás de madera labrada, a saber es, ocho grandes columnas con sus machones y remontadas tallas, cornisas, arcos, pechinas, cascarón y remate; y diez y siete grandes y hermosas estatuas ya doradas, y el tabernáculo interior o sagrario en el centro primorosamente hecho y dorado con una estatua de San Juan también dorada, que lo remata; y con un rejado que circunvala al expresado tabernáculo.¹⁷

¹⁷ AHN, sección Clero, leg. 2247, doc. 1168, “Otro cálculo de lo que ay trabaxado en la iglesia deste Real Monasterio”.

A partir de esta referencia queda claro que el baldaquino de San Juan de la Peña estaba conformado por unos pedestales de jaspes sobre los que se erigían ocho grandes columnas de madera, dos sobre cada pedestal. Este mueble contaba con figuras escultóricas y a su alrededor había un rejado de bronce de Calatayud, tal y como confirma otra documentación complementaria (“Bronces para el rejado del tabernáculo. Por los bronces de Calatayud para el rejado del tabernáculo pagué al señor prior mayor... 60 libras”).¹⁸ En 1737 ya estaban colocadas las figuras que lo decoraban, según señaló en su visura de obras Tornés, que en esa fecha determinó que lo que quedaba era hacer “algunas repisas [...] en los pedestales y dorar todo menos el tabernáculo interior y 18 figuras”.¹⁹ De este último apunte deducimos que la arquitectura estaba terminada y ya se había realizado el dorado del “tabernáculo interior”, esto es, del sagrario, y de dieciocho esculturas.

Una década después de la descripción de Tornés un monje de la comunidad, fray Joaquín Aldea, escribió un libro titulado *Rasgo breve del heroico suceso [...]* que se publicó en 1748 y en el que aludía a cómo era ese tabernáculo dedicándole unos versos. Su poema permite suponer que se trataría de un mueble de enormes dimensiones, que compara, nada más y nada menos, con un castillo:

Libre es su campo; y al soldado abrigo
ofrece un Tabernáculo, que hazaña (12)
es de el poder, y de el valor testigo;
Castillo es, más que Tienda de Campaña.

[*Al margen*] (12) El grandioso tabernáculo.²⁰

El mueble estaba decorado con múltiples espejos que provocaban un efecto muy barroco, y así lo describía fray Joaquín Aldea: “reverberan a la refracción de las luces, y las aumentan”.²¹ A propósito de los espejos y de los efectos lumínicos que generaba indicó: “allí el Divino Sol entre cristales, también se mira misteriosamente, no es primor, que las luces amplifica, es maña, con que influxos multiplica”.²² Aldea confirmó

¹⁸ AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, f. 197 [1710].

¹⁹ AHN, sección Clero, leg. 2247, doc. 1168, declaración del perito José Tornés.

²⁰ Aldea (1748: 154).

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

que el baldaquino tenía diferentes esculturas, que —por otra documentación, concretamente los pagos consignados en el libro de fábrica (“Por los santos que añadió en el tabernáculo y de agradecimiento... 60 libras”)—²³ sabemos que fueron realizadas por Pedro Onofre. La principal, que estaba dedicada a san Juan Bautista, se erigía en la parte superior del mueble, ya que la mayoría de los tabernáculos servían “de enmarque a esculturas exentas contemporáneas” a su construcción.²⁴

El baldaquino tenía un total de dieciocho esculturas, entre las que se encontraba la ya citada, dedicada a san Juan Bautista, a la que hay que sumar las de cuatro santos, nueve ángeles y los cuatro evangelistas:

Las Estatuas, asombros delicados
están por tales faltos de expresiones;
pero el Autor al verlos tan callados,
dio traza de que hablaran las acciones:
Vivientes se figuran.²⁵

En efecto, en 1748 seguían sin estar policromados los cuatro evangelistas, los cuales se debían dorar

todos y después cubiertos de colores correspondientes se estofarán al tenor de los de abajo, haciendo los adornos que pidieren según la imitación de la tela, encarnando cara y manos. Y las demás estatuas que ay en dicho tabernáculo tendrán obligación dichos maestros de retocarlas con oro, colores, o lo que necesitaren, como también el sagrario que está en medio de el tabernáculo, para que por lo antiguo no agan deformidad con lo demás en dicho tabernáculo. Los ángeles serán todos dorados de oro bronceado.²⁶

En 1748 fray Joaquín Aldea se quejaba de que casi medio siglo después de haberse ejecutado este mueble aún faltaba por acometer el “dorado de el magnífico tabernáculo”, de modo que parecía una “Obra truncada, un imperfecto jardín, compuesto todo de informes piezas” y hacía dudar si era “obra recién comenzada, o medio

²³ AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, f. 216 [1714].

²⁴ Boloqui (1983, vol. I: 124).

²⁵ Aldea (1748: 154).

²⁶ AHPHu, sección Hacienda, Desamortización, H-15981/15.

cahída”.²⁷ Y explicaba la razón de esa falta de dorado, que no era otra que la habitual en la historia de la comunidad:²⁸ “no se pudo dorar, porque se proveyó la Abadía en el Muy Ilustre Señor Doctor Don Fray Thomás Sarassa”,²⁹ al que después sucedieron en el cargo otros religiosos.³⁰ Es decir, cuatro décadas después de haberse ejecutado la arquitectura del baldaquino, el mueble seguía sin estar acabado porque no se había podido dorar.

Si la información que nos proporciona el relato de este monje es importante, todavía lo es más la que nos aporta un interesante documento fechado en 1755. Se trata del contrato que dos profesionales firmaron con la comunidad de San Juan de la Peña para acometer el dorado del tabernáculo —aprovechando que en ese momento había una coyuntura económica un poco más favorable—, una fuente documental de gran valor histórico-artístico para reconstruir su fisonomía mediante la tecnología.³¹ En el contrato los dos doradores, José Castejón y Félix Jalón, se comprometieron a trabajar en “los petos de los cuatro tarjetones de la cornisa”. Pintarían “con mucha delicadeza un escudo de armas en cada peto, los que más bien pareciese al señor abad, y demás señores. Y en los campos de dichos abiertos” harían “diferentes picados y assí mismo diferentes bronceados para con ello lograr mayor contraposición y variedad”. Además de estos cuatro escudos, sabemos, gracias al contrato, que en el tabernáculo había otros motivos ornamentales, como soles, rayos de sol, flores o semillas. A este respecto, el acuerdo al que llegaron los monjes de la comunidad pinatense y los doradores precisaba también: “los soles se han de abrir sobre el aparejo de bajo relieve, que será de medio dedo, las ráfagas o raios de los soles de oro bruñido por dentro y por fuera”. También se referían a la decoración de las columnas: “todo el dorado que hace, o llano, a de ser todo bruñido o con un ligado de flores, a mejor gusto, y el relieve como un canto de real de a ocho o más, y este será de oro bronceado. Y en algunas flores que circundan las columnas se harán las simientes de oro bronceado con alguna diferencia

²⁷ Aldea (1748: 146).

²⁸ Juan (2007: 65-71)

²⁹ Aldea (1748: 155).

³⁰ El abad en los años posteriores fue fray Melchor Tamón y Valdés (1725-1745), y luego el cargo estuvo vacante hasta que lo ocupó fray Bernardo Echeverz (desde 1749 hasta 1759).

³¹ AHPHu, sección Hacienda, Desamortización, H-15981/15. Hasta que se indique otra cosa, el siguiente texto entrecomillado ha sido extraído de esta misma referencia documental.

y distinción del otro que tuviere al lado”. Todo ello se haría con el fin de crear un juego de luces y sombras a partir de la volumetría. Por otra parte, como sabemos, hubo un considerable desfase cronológico entre la talla del baldaquino y su dorado; por eso se estableció que habría que tener en cuenta la moda del momento (“lo que aora se usa”).

Todo el trabajo realizado por los diferentes artífices del baldaquino se truncó el 25 de agosto de 1809, cuando llegaron las tropas napoleónicas al monasterio barroco de San Juan de la Peña “con tal furia que abrasaron todo el edificio sin haber quedado otra cosa de tan terrible escena que los cuerpos y reliquias de los santos”.³² Al parecer, “la soldadesca hizo de las suyas, y aunque el general mandó respetar el monasterio antiguo”,³³ no ocurrió así con el nuevo, cuyo baldaquino ardió en una gran pira, y “consta que la pérdida fue sentida por los mismos soldados franceses que la causaron y así lo manifestaron varias veces”.³⁴ En unas pocas horas se perdió un enorme mueble barroco cuyo proceso de ejecución se había prolongado durante muchos años y en el que habían trabajado varios profesionales.

LOS ARTÍFICES DEL BALDAQUINO

La ejecución de los baldaquinos barrocos aragoneses fue fruto de una labor conjunta de varios profesionales entre los que era ineludible la presencia de maestros carpinteros, entalladores y doradores. Trabajaron en estrecha colaboración con los arquitectos y con las propias comunidades religiosas responsables del programa iconográfico, pues “exaltar la devoción y los valores espirituales de sus propios santos fue uno de los objetivos de las diferentes órdenes religiosas. Entre los medios empleados para potenciar este pensamiento estaban las imágenes albergadas en los retablos de sus iglesias”.³⁵

La producción de baldaquinos en Aragón se irradió gracias a que los artífices, formados en el seno de los gremios locales, se desplazaron por todo el territorio. De

³² Gómez de Valenzuela (2003: 84).

³³ Oliván (1974: 89-90).

³⁴ Papeles mecanografiados —y sin publicar— redactados por Juan Francisco Aznárez a partir de documentos del Archivo Diocesano de Jaca y recopilados por Felipe García Dueñas, a quien agradezco el gesto y la generosidad que ha tenido para conmigo.

³⁵ Costa (2016: 12).

hecho, la historiografía consultada revela la existencia de verdaderas sagas de profesionales especializados que transmitían sus conocimientos técnicos y estilísticos de generación en generación.³⁶ Fueron capaces de desarrollar un lenguaje artístico propio que combinaba la tradición local con novedades estilísticas procedentes de otros centros artísticos a las que no fueron ajenos, sino todo lo contrario. Los baldaquinos se convirtieron, en muchos casos, en los introductores de modas artísticas que de otra manera habría sido imposible que llegasen a lugares tan recónditos como San Juan de la Peña.

La talla del baldaquino de San Juan de la Peña, obra de Pedro Onofre Escol

La labor escultórica del baldaquino de San Juan de la Peña fue realizada por Pedro Onofre, tal y como demuestra repetidamente la documentación consultada a través de apuntes como este, localizado en uno de los folios del libro de fábrica: “Tabernáculo. A Pedro Honofre acuenta del tabernáculo... 300 libras”.³⁷

Hasta el momento la figura de este escultor ha sido estudiada parcialmente por dos investigadores.³⁸ Pedro Onofre Escol (ca. 1691-1731), natural de Pamplona, desarrolló su carrera profesional fundamentalmente en Aragón, aunque si algo caracteriza su actividad es su gran movilidad por el territorio. Sus primeras obras las realizó en las proximidades de Zaragoza y en la propia capital aragonesa, aunque más tarde trabajó en diferentes puntos de la provincia altoaragonesa, desde donde se trasladó a distintas localidades de la de Navarra.

En el nuevo conjunto pinatense acometió, además de la talla del tabernáculo, otros trabajos que se consignaron desde 1699³⁹ en uno de los libros de fábrica que la comunidad utilizaba para llevar las cuentas de la casa. La actividad artística de Onofre en el propio monasterio prosiguió hasta 1715, fecha en la que aún residía en San Juan de la Peña según se anotó en la partida de gastos de bodega y refectorio. Durante los años que estuvo en San Juan de la Peña se trasladó a localidades cercanas y vinculadas con el monasterio como Bernués, a donde fue en 1708 para hacer el retablo mayor de

³⁶ Costa (2013: 94-96).

³⁷ AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, f. 198 [1710].

³⁸ Boloqui (1983, vol. I: 189-191), Costa (2013: 345-347).

³⁹ AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, f. 112 [1699].

su iglesia parroquial, o Centenero, población a la que se desplazó los tres años siguientes con el fin de ejecutar una escultura de san Alejandro para su iglesia. Su trabajo en el conjunto pinatense no lo formalizó él solo, sino que tuvo la ayuda de su oficial, también citado en la documentación como “mancebo”,⁴⁰ y la colaboración de otro profesional que estuvo en San Juan de la Peña en las mismas fechas que Onofre. Se trataba de Juan de Puey, escultor nacido hacia 1663 en el Bearne francés⁴¹ que se estableció en Jaca, aunque su verdadero taller fue el que funcionó en el propio monasterio de San Juan de la Peña.⁴² Juan de Puey colaboró con Pedro Onofre y también lo hicieron sus respectivos hijos en los trabajos escultóricos que se acometieron en la pradera de San Indalecio. En torno a ellos orbitaban diferentes aprendices, por lo que la clasificación canónica de maestro, oficial o mancebo y aprendiz que conformaba un taller escultórico se experimentó tal cual en las obras que se realizaron en San Juan de la Peña.

Lo primero que hizo el escultor Pedro Onofre en la casa pinatense fueron la decoración y las tres esculturas que ornamentan las portadas de piedra de la fachada de la iglesia, en las que se representa a san Juan Bautista en el centro, a san Benito a su derecha y a san Indalecio a su izquierda,⁴³ tal y como se deduce de este apunte: “Más al escultor que hizo las estatuas de las tres puertas de la iglesia por 10 meses de trabajo a 12 libras por mes sin la comida se le pagó... 120 libras”.⁴⁴ Según algunos autores, Pedro Onofre “empleó dibujos del pintor Francisco del Plano para terminar la fachada de la iglesia”⁴⁵ y realizar la decoración de las portadas.⁴⁶ El monje pinatense fray Joaquín Aldea describió así el “hermoso frontis de el nuevo monasterio”: “es de piedra de cantería, preciosamente labrada; y está en medio, de cuerpo entero, y de la misma piedra, la efigie de San Juan Bautista, señalando al cordero”.⁴⁷

⁴⁰ AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, f. 169 [1705]: “Más por 13 jornales al mancebo de Honofre que hizo los bancos de la caponera a 4 sueldos por día... 2 libras 12 sueldos”.

⁴¹ Costa (2009: 22).

⁴² AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, f. 131 [1701].

⁴³ Madoz (1985: 298-299): “hay 3 preciosas estatuas de San Juan Bautista, San Indalecio y San Benito Abad, que sin embargo de haber sido mutiladas algún tanto en el tiempo que estuvo sin habitar, todavía se conservan en buen estado”.

⁴⁴ AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, f. 112 [1699].

⁴⁵ Oliván (1974: 68).

⁴⁶ Juan (2008: 913-932).

⁴⁷ Aldea (1748: 9).

Pedro Onofre también realizó la talla de los respaldos de la sillería de nogal ubicada en el coro de la iglesia:

Más por el gasto de Honofre en la dispensa y bodega por la sillería...	211 libras 4 sueldos 7
Más a Honofre para el cumplimiento de 1200 libras en que se ajustó la sillería se deben...	37 libras 11 sueldos 3
Ha recibido Honofre por esta cuenta del señor Don Sarassa...	737 libras 9 sueldos 2 ⁴⁸
Más al mismo en fin de pago de las sillas del coro...	34 libras 7 sueldos 2 ⁴⁹

La sillería no se conserva, pero sabemos que recorría las paredes del testero recto de la cabecera de la iglesia en torno al enorme facistol que estaba colocado en el centro. Según afirmó José Antonio Tornés en 1737, estaba “diestramente labrada”⁵⁰ con pasajes de la vida de san Benito en los respaldos.⁵¹ Al parecer, fue allí, en la segunda silla, donde “Pedro Onofre dejó su firma”.⁵² El programa iconográfico de esa sillería hacía alusión, además, al uso al que estaba destinada, los cantos de los monjes, quienes incluso aparecían allí representados. Fray Joaquín Aldea dijo de ella: “con menudo, sutil primor resalta el lance más menudo en el relieve”.⁵³ Ricardo del Arco afirmó que los medallones de los respaldos también se decoraban con “adornos de ángeles tañendo instrumentos musicales y estatuas de las virtudes en sus nichos y ángulos”.⁵⁴ En palabras del padre Aldea, había “psalterios, harpas, cítaras, violones”,⁵⁵ y a ellos se sumaban “muchos Ángeles” que fingían “tañer varios Instrumentos músicos”.⁵⁶

⁴⁸ AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, f. 172 [1705].

⁴⁹ AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, f. 176 [1706].

⁵⁰ AHN, sección Clero, leg. 2247, doc. 1168, declaración del perito José Tornés, f. 9v.

⁵¹ Arco (1942: 322).

⁵² BPHu, libro de notas del padre Ramón de Huesca, libro manuscrito *Teatro histórico de las iglesias del reino de Aragón*, t. III, f. 154: “En el año 1705 se hizo la sillería del coro que sin duda es la mejor del Reyno. Tiene 2 sillas en que está historiada con primor la vida de San Benito. Hizola Pedro Onofre que dexó su nombre en la segunda silla entrando”.

⁵³ Aldea (1748: 159).

⁵⁴ Arco (1942: 181).

⁵⁵ Aldea (1748: 160).

⁵⁶ *Ibidem*.



Fotografía del interior de la iglesia realizada por Francisco de las Heras en 1915 y perteneciente a la colección particular de Margarita Langa, a quien agradezco su generosidad por compartirla conmigo. Esta imagen permite saber dónde estaba la sillería del coro realizada por Pedro Onofre.

Pedro Onofre también realizó la talla de las puertas del crucero de la iglesia, tal y como se consigna en estos dos apuntes: “A Pedro Honofre por las puertas del crucero... 80 libras”;⁵⁷ “Por las puertas de la iglesia que salen a la hospedería... 80 libras”.⁵⁸ Esas puertas no se conservan en la actualidad. El mismo escultor hizo asimismo la talla de las puertas de madera de la entrada de la iglesia (“Por dos bastidores para los encerados de las puertas de la iglesia a Honofre... 8 sueldos”)⁵⁹ y la de las puertas de la cerca perimetral que separaba el recinto monástico del exterior, en las que estuvo trabajando desde 1708 hasta 1714 (“Más a Pedro Onofre por 20 jornales en las puertas de la cerca... 4 libras”).⁶⁰

⁵⁷ AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, f. 176 [1706].

⁵⁸ AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, f. 216 [1714].

⁵⁹ AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, f. 211 [1713].

⁶⁰ AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, f. 193 [1709].

De todos los trabajos de los que se encargó Pedro Onofre nos interesa destacar ahora el tabernáculo de la iglesia, al que se hace referencia en numerosos apuntes localizados en el libro de fábrica:

Por color para las piedras del tabernáculo...	14 libras 14 sueldos
Más por 27 arrobas de espejuelo para lo mismo a 2 sueldos 4...	1 libras 16 sueldos
Más 62 arrobas 18 tt de yeso blanco 1 sueldo 10...	5 libras 14 sueldos 7
Más 3 arrobas del mismo 2 sueldos 6...	4 sueldos 6
Por coca 19 tt a 2 sueldos...	1 libras sueldos 7
A Pedro Honofre a cuenta del tabernáculo...	300 libras
[Total]...	1198 libras 2 sueldos 1. ⁶¹
Honofre. Por fin de pago de 2000 libras jaquesas en que estaba concertado el tabernáculo...	131 libras 2 sueldos. ⁶²

De este modo, el trabajo de Pedro Onofre en el tabernáculo de la iglesia del monasterio pinatense está documentado desde 1703 hasta 1709. Sin embargo, las obras de este mueble no se concluyeron hasta el año 1755, cuando se llevó a cabo su dorado.

El dorado del baldaquino, obra de José Castejón y Félix Jalón

José Castejón y Félix Jalón⁶³ fueron los profesionales encargados del dorado del baldaquino de San Juan de la Peña. Está documentada su participación gracias a que se ha localizado el contrato que firmaron el 2 de abril de 1755.⁶⁴ En su trayectoria profesional fue habitual que trabajaran de manera conjunta,⁶⁵ aunque en el caso pinatense, tal como se desprende de la documentación analizada, Castejón concluyó el acuerdo contractual en solitario. Gracias a la capitulación sabemos que la obra contratada era de

⁶¹ AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, f. 198 [1710].

⁶² AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, f. 216 [1714].

⁶³ Félix Jalón y José Castejón fueron cuñados porque el padre del primero, el afamado Agustín Jalón, tras enviudar de Martina de Mur, se casó en diciembre de 1725 con Josefa Playán, viuda también, quien aportó al matrimonio dos hijos, Antonia Castejón Playán y José Castejón Playán. Al casarse en segundas nupcias con Agustín Jalón, Josefa Playán se convirtió en madrastra de Félix, y después en su suegra cuando su hija se casó con él. Por lo tanto, Félix Jalón y José Castejón eran hermanos políticos, además de asiduos colaboradores en el arte de dorar y policromar. Véase Costa (2013: 94).

⁶⁴ AHPHu, sección Hacienda, Desamortización, H-15981/15.

⁶⁵ Para conocer más sobre la labor de estos dos profesionales véase Costa (2013: 46).

madera y que para su dorado debía emplearse oro “del más alto quilate”. Por ese trabajo, que tenía que acabarse para el mes de octubre, se estipulaba un pago de 1320 libras. El 7 de agosto de 1756 José Castejón recibió del abad pinatense, en ese momento fray Bernard Echeverz,⁶⁶ 1449 libras y 12 sueldos: 1320 libras por la contrata, 120 libras como gratificación y 9 libras y 12 sueldos por el florón que se colocó en la bóveda sobre el tabernáculo.⁶⁷ Referencias al proceso de dorado hay muchas en el contrato de trabajo. En una de ellas se indica cómo se iban a dar las capas y qué tipo de material se emplearía:

Primeramente es obligación de dichos maestros doradores que después de aparejado dicho tabernáculo de yeso pardo conforme arte y ordinación, se continuará el aparejado con el yeso mate y después de dar las manos que necesitare, se recorrerá con los yerros, y los llanos han de quedar tan tersos y iguales, que no se note desigualdad alguna por falta del dorador.⁶⁸

También se tenía que reparar todo lo que se hubiese deteriorado de la talla original por el paso del tiempo:

tendrán obligación de recorrer la arquitectura y talla descubriendo, si con los banos hubiere cargado algo, y se abrirán los sentidos de los filetes, y en la talla se han de sacar todos los sentidos, y desainetearla con verras, de modo que en algunas ojas, que falten algunas piezas, se deban suplir, y las faltas que hubiere en los llanos de las pilastras, o intercolumnos.

Asimismo se especifica que “el aparejo de bajo relieve [...] será medio dedo: las ráfagas o raios de los soles, de oro bruñido por dentro y fuera”.

Del contrato se colige que debieron de aplicar la técnica del claroscuro para provocar efectos de volúmenes mediante el juego de luces y sombras: “las simientes de otro bronceado con alguna diferencia y distinción del otro que tubiere al lado. Y deberán barnicar todo el otro bronceado con el barniz de espíritu de vino para permanencia de la obra”. Se incidía además en que se tenía que dorar el mueble por completo, obligación en la que se insistía en el documento:

⁶⁶ Juan (2007: 161).

⁶⁷ Costa (2013: 70).

⁶⁸ AHPHu, sección Hacienda, Desamortización, H-15981/15. Los textos entrecomillados que se transcriben a continuación, hasta que se indique otra cosa, proceden de esta misma referencia documental.



Imagen del interior de la iglesia barroca de San Juan de Peña en la que se ve el baldaquino que encargó la comunidad cuando regresó al monasterio tras la guerra de la Independencia. (Colección Coarasa Barbey. Foto: Félix Álvarez Puyol)

dorar todo el tabernáculo por dentro, y fuera, y sin reservar los fondos de la talla, ni los reversos de las ojas, y pues todo se ha de dorar, como también todo lo visible y lo que se alcance a ver desde el cuerpo de la Iglesia, o de cualquier parte de ella, sin reservación en las columnas en ninguna parte de ellas, porque no se comprehende ningún arbitrio.

El trabajo realizado por los doradores llevaría a “ser conducente a la hermosura de la obra y capitulado en ella”, como se señala en un documento que merece toda nuestra atención y cuyo análisis nos permite entender para qué servía ese mueble.

LA FUNCIÓN DEL BALDAQUINO

La función primordial del baldaquino trasciende de lo meramente decorativo para adentrarse en el ámbito de la liturgia religiosa. El baldaquino delimitaba el

ambiente sagrado por antonomasia dentro de la iglesia, creando una jerarquía espacial que culminaba en el altar mayor. Esa función se reforzaba mediante la simbología desplegada en su decoración, donde cada elemento poseía un significado teológico preciso. La cúpula o dosel superior representaba la bóveda celeste y la gloria divina, mientras que las columnas simbolizaban la firmeza de la fe y el sostén de la Iglesia. Los motivos eucarísticos (la vid, el trigo o el propio cáliz incluido dentro del sagrario) hacían referencia directa al sacrificio de Cristo que se recordaba en cada celebración de la misa. Los querubines y los ángeles, omnipresentes en la ornamentación barroca, actuaban como intermediarios entre lo divino y lo humano. Por todo ello, los baldaquinos aragoneses barrocos constituyen un patrimonio artístico de extraordinario valor que refleja la riqueza cultural y la devoción religiosa de los siglos XVII y XVIII.

En el interior del tabernáculo se custodiaba el sagrario, que contenía la sagrada forma y que a partir del Concilio de Trento se convirtió en elemento esencial del templo. Si bien el baldaquino no ha llegado hasta nuestros días, sí se conserva el sagrario, que en la documentación se denomina repetidamente “tabernáculo interior”,⁶⁹ lo que produce un efecto muy barroco de sorpresa. Los documentos consultados no permiten determinar con total seguridad quién fue el artífice del sagrario. Posiblemente fuera el carpintero Ramón Ruesta, a tenor de esta vaga referencia: “Más a Ruesta por parte de lo que se le debía del sagrario... 6 libras 4 sueldos”.⁷⁰ Sí conocemos con total certeza el año de su ejecución, 1683; de hecho, esta es la fecha que figura en su interior. Al parecer, ambos elementos, baldaquino y sagrario —o, como dice la documentación, “tabernáculo y “tabernáculo interior”—, formaban un conjunto estéticamente unitario:

Pedro Onofre facilitava (según escribió al Señor abad) que entrando más azia el coro el sagrario quedaría la hermosura del tabernáculo, pero porque se quitaría la proporción que dice la fábrica del altar mayor, y por ser obra tan delicada unánimemente se determinó que no se permita tocarlo ni ammoberlo de conforme haora está.⁷¹

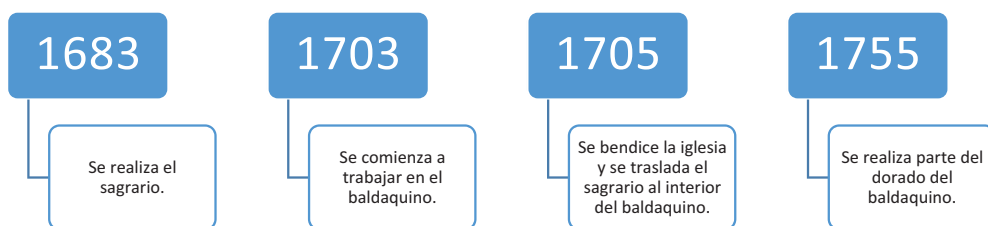
Así, en primer lugar se hizo el sagrario (en 1683) y, más tarde, se construyó el tabernáculo (en 1703) para cobijarlo. Aclara muy bien ese desfase cronológico (veinte años de diferencia) esta referencia documental: “el sagrario que está en medio de

⁶⁹ AHN, sección Clero, leg. 2247, doc. 1168, declaración del perito José Tornés, f. 9v.

⁷⁰ AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, f. 51v.

⁷¹ BPHu, libro de actas de gestis de 1681-1721, ms. 122, f. 353.

el tabernáculo, para que por lo antiguo no agan deformidad con lo demás en dicho tabernáculo”⁷² Como hemos visto, la ejecución del tabernáculo fue posterior, y su dorado (realizado en 1755) todavía más.



Cronología de los diferentes momentos de la construcción del sagrario y el baldaquino de San Juan de la Peña, donde se pone de manifiesto el desfase temporal existente entre ellos.

El 14 de octubre de 1705 se celebró la ceremonia de traslado del sagrario a la iglesia del monasterio barroco:

por la tarde a las Vísperas, y Víspera de Santa Theresa de Jesús, con procesión y con la misma solemnidad que en el día del Corpus se trasladó el Santísimo Sacramento y se colocó en medio del crucero y bajo la media naranja, donde sea venerado por todos los siglos hasta el fin del mundo con proporcionado culto a la grandeza de tan alta Majestad ya que no pueden corresponder las fábricas y mayores ornatos de la tierra a Soberanía que no cabe en el Alcázar de los cielos.⁷³

El sagrario sobrevivió al incendio provocado durante la guerra de la Independencia porque posiblemente fue sacado antes de que se prendiera fuego al tabernáculo. En la actualidad se conserva en la iglesia de un pueblo del Pirineo oscense, Anzánigo.

Por otra parte, en el interior del baldaquino no solo se encontraba el sagrario. Aunque únicamente han llegado hasta la actualidad el arca de plata de los santos Voto y Félix y el arca de san Indalecio, el mueble contenía diferentes elementos litúrgicos y numerosas reliquias como las que se consignan a continuación:

⁷² AHPHu, H-15983/3, libro de fábrica de 1745-1795, f. 151 [1755-1758], y sección Hacienda, Desamortización, H-15981/15.

⁷³ BPHu, libro de actas de gestis de 1681-1721, ms. 122, f. 225.



*Diferentes vistas del sagrario que en origen estaba ubicado en el interior del baldaquino de San Juan de la Peña y en la actualidad se conserva en la iglesia de Anzánigo.
(Fotos: Natalia Juan García)*

— *Una urna con reliquias de san Indalecio, junto con cinco reliquias más.* En 1686 la comunidad de monjes encargó al carpintero Ramón Ruesta —el mismo artífice que posiblemente había hecho tres años antes el sagrario— dos urnas de madera labrada para guardar reliquias en el tabernáculo: “A Ramón por 51 jornales y medio a 7 sueldos... 18 libras 1 sueldo. Al mismo de dos urnas labradas... 9 libras”.⁷⁴ Probablemente una de esas urnas era la que conservaba las reliquias de san Indalecio, puesto que la original quedó destruida en el incendio de 1675 y hubo que “hazer nueba la arca de San Indalecio que hizo Pedro Panzano platero de Jaca”.⁷⁵ El arca de san Indalecio se custodiaba habitualmente dentro del baldaquino; sin embargo, para determinados oficios litúrgicos era trasladada hasta la ermita del santo ubicada en la misma pradera, pues así se dispuso en el capítulo celebrado el 18 de junio de 1685:

que siempre que el arca del glorioso San Indalecio se lleva a su ermita en el llano tenga, el Señor limosnero obligación de poner en el altar del santo seis belas, esto es cuando llegue el arca al tiempo de la missa que se diga en aquella ermita: Y en casso de que se haga procesión, por causa de veneración con asistencia de los pueblos, aunque no se lleve el arca a la ermita haga el Señor limosnero la misma obligación de poner seis belas.⁷⁶

En 1716 se decidió en capítulo que las arcas que guardaban las reliquias de san Indalecio y de los santos Voto y Félix se cerrasen y sellasen de forma que jamás se pudieran abrir.⁷⁷ Ese año también se realizaron algunos trabajos vinculados a las reliquias. La documentación tan solo especifica que los hicieron los doradores, sin concretar nada más, aunque bien podrían haber consistido en dorar las urnas que años antes había tallado el carpintero Ramón Ruesta.⁷⁸

⁷⁴ AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, f. 63r.

⁷⁵ AMMBJ, estantería 4, balda 1, carp. 9, doc. 4, sin fecha, f. 1v: “Ítem se gastó en hazer nueba la arca de San Indalecio que hizo Pedro Panzano platero de Jaca, y por la comida, jornales, y otros gastos cinquenta y dos libras y ochos sueldos... 52 libras 8 sueldos”; “Ítem entró de plata en dicha Arca cinquenta y una libra y ocho sueldos jaqueses... 51 libras 8 sueldos”; “Ítem se gastó de terciopelo carmesí para dicha arca con otras aderencias veynte libras y dos sueldos jaqueses 20 libras 2 sueldos”.

⁷⁶ BPHu, libro de actas de gestis de 1681-1721, ms. 122, f. 63.

⁷⁷ BPHu, libro de actas de gestis de 1681-1721, ms. 122, f. 321.

⁷⁸ AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, ff. 204 [1711] (“Doradores. A más Bernardo Bordas por 11 meses 18 días a 30 libras por año... 29 libras”; “A Francisco Bordas 8 meses 20 días a 3 libras 4 sueldos por mes... 28 libras 18 sueldos 8”), 211 [1713] (“Por un caldero para hacer cola los doradores... 5 libras”; “Por una olla y



Urna de san Indalecio de San Juan de la Peña que en la actualidad se conserva en la catedral de Jaca. (Museo Diocesano de Jaca)

Según Juan Francisco Aznárez López, el 15 de mayo de 1735 se trasladaron los restos de san Indalecio de la antigua urna —la realizada en 1686— a una nueva que el abad fray Melchor Tamón y Valdés regaló a la comunidad como muestra de agradecimiento por la protección que san Indalecio le había dado a su hermano Fernando, gobernador y capitán general de las islas Filipinas, quien, por cierto, había donado “un Pontifical entero con otros ornamentos bordados de oro y seda, una Alba exquisita”,⁷⁹ que, si bien no han llegado hasta la actualidad, sí que tenemos referenciados gracias a un revelador documento.⁸⁰ La nueva urna de san Indalecio —la de 1735—, “de madera de nogal, forrada y cubierta en plata esmaltada, de ornamentación rococó”,⁸¹

pucheros para los doradores... 4 sueldos 4”; “Por 6 palmos de cadín para el aprendiz de dorador... 12 sueldos”; “Por lo que se debía a Mos. Bernardo asta Santa Cruz de 713... 11 libras 5 sueldos”; “Por lo que se debía a Francisco el dorador asta dicho día... 14 libras 8 sueldos”, 215 (“Por un caíz de nueces para los pintores y doradores... 2 libras”) y 217 (“Francisco de Bordas dorador”; “Carlos aprendiz de dorador”).

⁷⁹ Aldea (1748: 155).

⁸⁰ AMMBJ, estantería 4, balda 1, caja 2, doc. 4, “Inventario de ornamentos, alajas de la iglesia y sacristía de este Real Monasterio de San Juan de la Peña de 1807”.

⁸¹ Papeles mecanografiados —y sin publicar— redactados por Juan Francisco Aznárez a partir de documentos del Archivo Diocesano de Jaca y recopilados por Felipe García Dueñas. Los tres entrecorridos siguientes corresponden a esta misma fuente.

llevaba la inscripción “Indaletii ossa theca tegit. Sidera mentem”. El arca de las reliquias de san Indalecio se custodió en el altar de la iglesia del monasterio nuevo de San Juan de la Peña hasta 1810, cuando se llevó a la seo jacetana con motivo de la invasión napoleónica. Luego regresó a San Juan de la Peña, pero con la desamortización del conjunto se trasladó definitivamente a la catedral de Jaca, donde actualmente se encuentra.⁸²

- *Una urna con las reliquias de san Voto y san Félix, junto con cuatro reliquias más.* Esta urna, realizada por el platero José Aznárez en 1731, estaba decorada con escenas alusivas a la leyenda de los hermanos Voto y Félix y al descubrimiento del cuerpo de Juan de Atarés. Entregada al abad de San Juan de la Peña fray Melchor Valdés de Tamón en 1735, fue la que veneró la comunidad durante casi cuarenta años,⁸³ hasta que en 1774 llegó al monasterio pinatense una nueva urna de plata donada por Pedro de Urriés y Pignatelli, marqués de Ayerbe, y destinada a conservar las reliquias de san Voto y san Félix. El marqués, que se preciaba de descender del linaje de estos santos, regaló a la comunidad una nueva urna que reemplazaba a la existente.⁸⁴ La entrega se realizó el 5 de octubre de 1774. Pedro de Urriés llegó a San Juan de la Peña al mediodía, una vez “concluido el canto de la ‘Preciosa’”. Salió a recibirlo el prior de Ruesta, fray Joaquín Aldea, que lo acompañó a la hospedería, y de allí pasó a saludar al abad del monasterio, que en aquella fecha no era otro que fray Isidoro Rubio.⁸⁵ La nueva urna de plata estaba cuidadosamente trabajada con “adornos, delicadeza de sincl y propiedad del pensamiento artífice, representando a la derecha del frente la primera venida de los gloriosos santos al monte y hallazgo del ermitaño San Juan de Atarés; y a la izquierda, la aparición de ellos a la moribunda de Calatayud”.⁸⁶ El acto de traslado de las reliquias de la antigua a la nueva tuvo lugar el día 6 porque el marqués tenía que “tornarse a Ayerbe”: “se bendijo por la mañana la urna” y “hubo misa de pontifical, trono en la epístola para el marqués, con alfombra, mesa

⁸² Luque (2023: 224).

⁸³ Arco (1942: 322-323).

⁸⁴ Oliván (1974: 104).

⁸⁵ Juan (2007: 162).

⁸⁶ Aznárez (1991).

con tapete, rollo encerado con la fecha de la traslación en hilos negros y pajizos, con la duda solamente de la fecha sobre la muerte de Clemente XIV”.⁸⁷ Se abrió la antigua caja de reliquias, de la que “salieron aromas. En velo tafetán antiguo, fueron tomadas las reliquias con dos o tres papeles escritos antiguos autenticándolas; había varias canillas y costillas, entre otros huesos”.⁸⁸ Fue en ese momento cuando el abad fray Isidoro Rubio cogió dos de las reliquias de mayor tamaño, las levantó y las enseñó al resto de la comunidad pinatense; luego colocó los restos en la nueva urna junto con el pergamino y cerró la caja. A continuación se conformó una comitiva y comenzó una procesión por el monasterio en la que “el Señor Marqués iba dentro del gremial, muy a pesar suyo”. La urna de san Voto y Félix “llevábanla en hombros los rectores de Osia, Botaya, Bernués y Ena. Siguióse el itinerario saliendo por la puerta de frente a la hospedería, los tres claustros, y, por la puerta de Nuestra Señora del Pilar, se entró en la iglesia y se fue a la capilla de San Indalecio”.⁸⁹ En la actualidad la pieza se encuentra debajo de la mesa de altar de la catedral de San Pedro de Jaca.

- *Un arca con canilla de san Plácido de Mesina*. La presencia de esta reliquia en el baldaquino de San Juan de la Peña está documentada desde 1673.⁹⁰ Se recibió con gran júbilo de la comunidad pinatense porque este santo era uno de los más venerados en la orden benedictina debido a su martirio.⁹¹ Según la tradición, fue uno de los primeros seguidores de san Benito, al que ayudó en la fundación de nuevas casas. La canilla de san Plácido que llegó a San Juan de la Peña se colocó en un arca próxima a las que contenían las reliquias de los santos Voto y Félix y las de san Indalecio, en el altar mayor de la iglesia, esto es, en el baldaquino. Dos años después, en 1696, se realizaron

⁸⁷ Aznárez (1991).

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ AMMBJ, estantería 4, balda 1, caja 2, doc. 4, “Inventario de ornamentos, alajas de la iglesia y sacristía de este Real Monasterio de San Juan de la Peña de 1807”, f. 8r: “Desde 1765. De San Plácido discípulo de San Benito. [Al margen] Desde 1673. De San Plácido M[esina] en pirámide guada”.

⁹¹ BPHu, libro de actas de gestis de 1681-1721, ms. 122, ff. 81 y 82. En el capítulo del 7 de febrero de 1691 se consignó la trazabilidad de esta reliquia.

las cerrajas de las cajas de las reliquias: “Relojero. Ganó de hacer el reloj 90 libras y por hacer las cerrajas de las reliquias”.⁹² Desconocemos la actual ubicación de esta arca.

- *Una urna con las reliquias de san Lorenzo*. En el tabernáculo pinatense había una urna que albergaba las reliquias de san Lorenzo y cuya realización había sido aprobada por fray José Plácido Cabrero, prior de Salvatierra en San Juan de la Peña de 1704 a 1706 y posteriormente abad del monasterio de Nuestra Señora de la O.⁹³ Esta pieza no se ha localizado en la actualidad.
- *Una cruz de plata*. En 1693, gracias a fray Baltasar Domper, se realizó una cruz de plata⁹⁴ cuyo coste total ascendió a 325 libras.⁹⁵ Era una pieza de grandes dimensiones; de hecho, en la documentación se cita siempre como “una cruz grande de plata”.⁹⁶ Era “tan rica y costosamente trabajada” para que pudiera colocarse en la iglesia “en medio de su altar mayor en todas las solemnidades y fiestas”,⁹⁷ según se expresó en el capítulo celebrado el 20 de enero de 1694. En 1732 se instaló debajo de ella un pedestal que se cubrió con un baño de plata cuyo coste se hizo constar en el libro de fábrica: “platar el pedestal de la Cruz de plata 9... sueldos”.⁹⁸ En la actualidad no ha sido localizada.
- *Las sacras*. El tabernáculo contenía también unas sacras que, según la documentación, costeó fray Juan Martínez en 1693, antes de su muerte, y que a partir de entonces empleó la comunidad “para las fiestas y solemnidades mayores”.⁹⁹ No han sido localizadas en la actualidad.

⁹² AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, f. 97v [1697].

⁹³ Para conocer las diferentes obras artísticas que financió fray José Plácido Cabrero véase AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, últimas páginas, sin foliar.

⁹⁴ BPHu, libro de actas de gestis de 1681-1721, ms. 122, f. 106.

⁹⁵ Para conocer las diferentes obras artísticas que financió fray Baltasar Domper véase AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, últimas páginas, sin foliar.

⁹⁶ BPHu, libro de actas de gestis de 1681-1721, ms. 122, f. 141.

⁹⁷ BPHu, libro de actas de gestis de 1681-1721, ms. 122, f. 141.

⁹⁸ AMMBJ, libro de fábrica de 1675-1733, f. 322.

⁹⁹ BPHu, libro de actas de gestis de 1681-1721, ms. 122, f. 105.



Recreación de la ubicación del baldaquino en el interior de la iglesia del monasterio barroco de San Juan de la Peña realizada por Alberto Nasarre Cónsul.

Además de tener constancia de estas reliquias que se disponían en el interior del tabernáculo, y gracias al reciente hallazgo de un documento fechado el 31 de julio de 1807, esto es, dos años antes del incendio provocado por las tropas francesas, contamos con un listado de todo el ajuar litúrgico que hubo en el monasterio.¹⁰⁰

CONCLUSIONES

El desaparecido baldaquino del monasterio barroco de San Juan de la Peña representa una síntesis excepcional entre varios conceptos: arte y liturgia, tradición local e influencias foráneas, funcionalidad y simbolismo. Su estudio contribuye no solo al conocimiento de la historia del arte aragonés, sino también a la comprensión de las prácticas devocionales de una comunidad religiosa en pleno Barroco. Su reconstrucción virtual lo convierte en testimonio de una época en la que el arte se puso al servicio

¹⁰⁰ AMMBJ, estantería 4, balda 1, caja 2, doc. 4, “Inventario de ornamentos, alajas de la iglesia y sacristía de este Real Monasterio de San Juan de la Peña de 1807”.

de la fe creando obras de extraordinaria belleza y profundo significado espiritual que solo podemos contemplar hoy gracias a la investigación y al uso de la tecnología.

APÉNDICE DOCUMENTAL: FUENTES DOCUMENTALES PARA EL ESTUDIO DEL BALDAQUINO DE SAN JUAN DE LA PEÑA

DOCUMENTOS

1

San Juan de la Peña, 1737, septiembre, 6

El arquitecto José Antonio Tornés realiza un informe sobre el estado en el que se encuentran las obras del monasterio barroco de San Juan de la Peña.

AHN, sección Clero, leg. 2247, doc. 1168.

[f. 7v] Otro cálculo de lo que ay trabajado en el tabernáculo desta iglesia.

Primo dicho tabernáculo son sus pedestales de piedras jaspes rebistieron de diferentes colores puestos en gran proporción con bien concertados los cimientos para la formación de dichos pedestales y calculados los trabajos y el valor de su coste produce...

1984 libras y 15 sueldos

Las gradas que circundan todo el tabernáculo produce su coste...

228 libras 13 sueldos

El tabernáculo interior y exterior que es de madera su cálculo individual produce su costo...

1690 libras 10 sueldos

La barandilla de bronce que lo circunda produce su valor...

286 libras 11 sueldos

Se hallan doradas 17 figuras y el tabernáculo interior que produce este trabajo de materiales...

1226 libras 18 sueldos

Total...

5417 libras 9 sueldos

Suma dicho tabernáculo lo trabaxado 5417 libras 17 sueldos, digo cinco mil quatrocientas diez y siete libras y nueve sueldos.

2

San Juan de la Peña, 1755, abril, 2

El monasterio de San Juan de la Peña capitula con los doradores José Castejón y Félix Jalón el dorado del tabernáculo de la iglesia.

AHPHu, sección Hacienda, Desamortización, H-15981/15, 2 de abril de 1755.

[f. 1r] Capitulación convenida ente el capítulo del real monasterio de San Juan de la Peña de una parte y de la otra los maestros doradores Joseph Castejón y Félix Jalón para dorar el tabernáculo de dicho real monasterio. Primeramente es obligación de dichos maestros doradores que después de aparejado dicho tabernáculo de yeso pardo conforme arte y ordinación, se continuará el aparejado con el yeso mate y después de dar las manos que necesitare, se recorerá con los yerros, y los llanos han de quedar tan tersos y iguales, que no se note desigualdad alguna por falta del dorador. También tendrán obligación de recorer la arquitectura y talla descubriendo, si con los banos hubiere cargado algo, y se abrirán los sentidos de los filetes, y en la talla se han de sacar todos los sentidos, y desainetearla con verras, de modo que en algunas ojas, que falten algunas piezas, se deban suplir, y las faltas que hubiere en los llanos de las pilastras, o intercolumnos, se han de gravar, y abrir unos dibujos de lo que aora se usa, y tendrá de relieve como un canto de real de a ocho o más, para que distingan de abajo, y esos dibujos serán a gusto de dichos maestros. Y para los demás llanos que hubiere lugar de abrir se dispondrán dibujos proporcionados al puesto. Los soles se han de abrir sobre el aparejo de bajo relieve que será medio dedo: las ráfagas o raios de los soles, de oro bruñido por dentro y fuera. En los petos de los [f. 1v] quatro tarjones de la cornisa se pintarán con mucha delicadeza un escudo de armas de cada peto, los que más bien pareciere al señor abad, y demás señores. Y en los campos de dichos abiertos, se harán diferentes picados, y assí mismo diferentes bronceados, para con ello lograr la mayor contraposición y variedad. En las columnas, todo el obado que hace, o llano, ha de ser todo bruñido, o con un ligado de flores, a mejor gusto; y el relieve como un canto de real de a ocho, o más, y este será de oro bronceado. Y en algunas flores que circundan las columnas, se harán las simientes de otro bronceado con alguna diferencia y distinción del otro que tubiere al lado. Y deberán barnicar todo el otro bronceado con el barniz de espíritu de vino para permanencia de la obra. Los lisos quedarán muy tersos de modo que no se vea en ellos lo mínimo de un cabello de desigualdad y bien bruñidos. Los quatro evangelistas se dorarán todos y después cubiertos de colores correspondientes se estofarán al tenor de los de abajo, haciendo los adornos que pidieren, según la imitación de la tela, encarnando cara y manos. Y las demás estatuas, que ay en dicho tabernáculo tendrán obligación dichos maestros de retocarlas con oro, colores, o lo que necesitaren; como también el sagrario que está en medio de el tabernáculo, para que por lo antiguo no agan deformidad con lo demás de dicho tabernáculo. Los ángeles serán todos dorados, de oro bronceado. Y hechas las diligencias para abrir, recorer, y demás cosas conducentes para la hermosura se darán las manos [f. 2r] de bol que se acostumbra, no dando de bol algunas cosas de las que han de ser para bronceado y dando otras para que aga diferente oro, dirigiendo el bronceado a proporción de sus puestos, y proporcionándolo con el bruñido. Será obligación de dichos maestros el dorar todo el tabernáculo por dentro, y fuera, y sin reservar los fondos de la talla, ni los reversos de las ojas, y pues todo se ha de dorar, como también todo lo visible y lo que se alcance a ver desde el cuerpo de la Iglesia, o de qualquier parte de ella, sin reservación en las columnas en ninguna parte de ellas, porque no se comprehende ningún arbitrio. Y el oro será del más alto quilate y deberán los dichos doradores admitir visura siempre y quando que al señor abad y demás señores les pareciere, buscando desde su parte el oficial que fuere de su gusto; y a dicho oficial, le pagará la parte culpada, excepto algunas visuras extraordinarias por parte del señor abad y demás señores, que estas serán voluntarias, y deberán dichos doradores cumplir todo lo que los señores visores comprehendieren ser conducente a

la hermosura de la obra y capitulado en ella para cuio desempeño obligan dichos maestros sus personas y bienes, dando juntamente las fianzas necesarias, y a satisfacción del capítulo antes de comenzar la obra para satisfacerla a lo tratado. Finalmente se obligan dichos maestros a dar concluida dicha obra y en la forma expresada por todo el mes de octubre [f. 2v] del presente año de la fecha, bien entendido que los andamios serán de cuenta de dichos maestros, dando el monasterio la madera necesaria, clavos y cuerdas para las ataduras. Y el dicho capítulo del real monasterio de San Juan de la Peña se obliga a dar a dichos maestros doradores, y oficiales simple cubierto, y camas y por su dinero a cuenta venderles para sus alimentos pan, vino y carne, y lo demás que hubiere para venderse también será obligación del capítulo y en satisfacción de todo lo que arriba se obligan dichos maestros doradores, y por el todo de la obra darles mil trescientas y veinte libras jaquesas, en esta forma. Después de haver assentado dichos maestros cien escudos de oro, se entregarán estos en Zaragoza al batidor de oro, y assentados otros cien escudos de oro se entregarán también al dicho batidor, y assí sucesivamente, de suerte que el importe de oro lo tenga el monasterio en Zaragoza para ir satisfaciéndolo en la dicha forma también deberá darles el capítulo lo necesario para su manutención y de sus oficiales como también aquello que pareciesse razonable en la continuación de la obra corriendo la cuenta de los que destinare el capítulo con Joseph Castejón por no multiplicarla con dos, y contar algún encuentro, y confusión, todo lo qual se entregue y reciba dicho Joseph Castejón ser a cuenta de dichas mil [f. 3r] trescientas y veinte libras que se concluirán de pagar al fin de la obra vista y reconocida en cuia conformidad quedó ajustada la presente capitulación y firmada por ambas partes en San Juan de la Peña a 2 de abril de 1755.

Con acuerdo del Muy Ilustre Señor Abad y capítulo lo firmo yo, Manuel Benito Bernués y Chueca, monge secretario.

[Rubricado] Joseph Castejón

[Rubricado] Félix Jalón

BIBLIOGRAFÍA

- ALDEA, Joaquín (1748), *Rasgo breve del heroico suceso que dio ocasión para que dos nobles zaragozanos y amantísimos hermanos, los santos Voto y Félix, fundaran el monasterio de San Juan de la Peña: descripción métrica de su antigua y nueva casa noticia general de sus circunstancias y elevaciones, justa memoria de sus sepulcros reales, verdadero informe de sus incendios y cortollanto por sus infortunios*, Zaragoza, Imp. de Francisco Moreno (ed. facs., Zaragoza, Librería General, 1985).
- APARICIO RESCO, Pablo (2022), “Hacia una nueva versión de la escala de evidencia histórico-arqueológica para reconstrucciones virtuales”, en *PAR – Arqueología y Patrimonio Virtual* <<https://parpatrimonioytecnologia.wordpress.com/2022/06/06/hacia-una-nueva-version-de-la-escala-de-evidencia-historico-arqueologica>> [consulta: 27/9/2025].
- y César FIGUEIREDO (2016), “El grado de evidencia histórico-arqueológica de las reconstrucciones virtuales: hacia una escala de representación gráfica”, *Otarq*, 1, pp. 235-247.

- ARCO Y GARAY, Ricardo del (1942), *Catálogo monumental de España: Huesca*, Madrid, Instituto Diego Velázquez.
- BOLOQUI LARRAYA, Belén (1983), *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez (1710-1780)*, 2 vols., Madrid, Ministerio de Cultura.
- (1986), “El influjo de G. L. Bernini y el baldaquino de la iglesia colegial de Daroca: precisiones a un tema”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXIV, pp. 33-34.
- COSTA FLORENCIA, Javier (2013), *Escultura del siglo XVIII en el Alto Aragón: biografías artísticas*, Huesca, IEA (Monumenta, 5).
- (2016), *El retablo escultórico del siglo XVIII en el Alto Aragón: ordenanzas gremiales, comitentes y aspectos formales, iconográficos y constructivos*, Huesca, IEA (Monumenta, 7).
- DELGADO ANÉS, Lara, y Pablo ROMERO PELLITERO (2017), “La arqueología virtual, generadora de recursos para la comunicación y participación”, en Ana GARCÍA LÓPEZ y Lidia BOCANEGRA BARBECHO (eds.), *Con la red / en la red: creación, investigación y comunicación cultural y artística en la era Internet*, Granada / Nueva York, Universidad de Granada / Downhill, pp. 193-214.
- DIÉGUEZ URIBEONDO, Iñaki (2019), “Dibujo arqueológico e ilustración histórica: una profesión apasionante al servicio de la sociedad”, *PH*, 27 (97), pp. 17-20.
- GÓMEZ DE VALENZUELA, Felipe (2003), *Vivir en guerra: notas sobre la vida cotidiana en Aragón durante la guerra de la Independencia (1808-1814)*, Zaragoza, Aqua.
- JUAN GARCÍA, Natalia (2007), *San Juan de la Peña y sus monjes: la vida de un monasterio altoaragonés en los siglos XVII y XVIII*, Zaragoza, Delegación del Gobierno en Aragón / CAI / Litocian.
- (2008), “Entre el barroco colonial y la tradición europea: una fachada de arquitectura oblicua en el Pirineo altoaragonés. Las portadas de la iglesia del monasterio nuevo de San Juan de la Peña”, en Rafael GARCÍA MAHÍQUES y Vicent Francesc ZURIAGA SENENT (coords.), *Imagen y cultura: la interpretación de las imágenes como historia cultural*, 2 vols., Valencia, Biblioteca Valenciana, vol. 2, pp. 913-932.
- MADOZ, Pascual (1985), *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de Aragón: Huesca*, Valladolid / Zaragoza, Ámbito / DGA (reprod. parcial del *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Madrid, Est. Literario-Tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, 1845-1850).
- OLIVÁN BAILE, Francisco (1974), *Los monasterios de San Juan de la Peña y Santa Cruz de la Serós*, Zaragoza, ed. del autor.